

EL JOROBADO DE NOTRE DAME

VÍCTOR HUGO

EL JOROBADO DE NOTRE DAME


Prólogo de Arturo Pérez-Reverte

Ilustración de Augusto Ferrer-Dalmau



Consulte nuestra página web: <https://www.edhasa.es>
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original: *Notre-Dame de Paris*

Diseño de la sobrecubierta: 

Primera edición: noviembre de 2022

© del prólogo: Arturo Pérez-Reverte, 2022
© de la ilustración: Augusto Ferrer-Dalmau, 2022
© de la traducción: Andrés Ruiz Merino, 2019
© de la presente edición: Edhasa, 2022
Coedición especial entre Zenda y Edhasa (Zenda-Edhasa)

Diputación, 262, 2.º 1.ª

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

España

www.zendalibros.com

marketing@zendalibros.com

www.edhasa.es



Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

ISBN: 978-84-350-5575-8

Impreso en Barcelona por: CPI Black Print

Depósito legal: B 19683-2022

Impreso en España

ENIGMA Y FATALIDAD

ARTURO PÉREZ-REVERTE

Hace treinta años, o tal vez sean más, escribí un artículo que ahora, con esta edición de *El jorobado de Notre Dame* felizmente publicada por Zenda-Edhasa, considero útil compartir de nuevo con los lectores. Aquel artículo se titulaba «¡Fatalidad!», exclamación que yo debía tener en la cabeza desde muy niño, cuando por primera vez, con diez u once años, leí *Nuestra Señora de París*. Sin duda había terminado olvidando el origen exacto de aquella expresión, transformada con los años en un concepto más complejo que venía a simbolizar para mí el folletín romántico; o, mejor dicho, el cosquilleo de leer con inocencia y fruición todas aquellas viejas historias de amor, amistad, aventura, peligros y muerte.

Esa exclamación, acabo de comprobar ahora, provenía sin duda de esta catedral de París recreada por Víctor Hugo —hoy en reconstrucción tras el pavoroso incendio que casi la destruyó por completo—; en el prólogo a la edición de 1831, situaba el comienzo de su oscuro relato en el hallazgo fortuito, real o sólo imaginario de esa misma palabra escrita en griego, ἈΝΑΓΚΗ, en el umbrío rincón de una de las torres de Notre Dame.

Recordaba yo en aquel artículo, «¡Fatalidad!», que hay novelas de las llamadas populares que conocen un curioso destino: escritas con un fin concreto, a menudo modesto o

limitado, quizá simplemente económico cuando se trata de narradores profesionales, terminan convirtiéndose, a pesar de la intención original del autor, en símbolos, en banderas de algo. Y de ese modo a veces sobreviven al tiempo y las modas, incluso al propio público lector, y alcanzan mucho más allá de las intenciones de su autor. Cuando Eugenio Sue, por ejemplo, escribió *Los misterios de París* para diversión de una clase burguesa, ávida lectora de folletines, no imaginaba que su obra terminaría siendo acogida como una denuncia de la triste condición de los oprimidos, ni que muchos de quienes lucharon en las barricadas de 1848 lo harían por haber leído aquellas páginas.

Otro tanto podría decirse de *El conde de Montecristo*, de *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas o de tantas otras obras que el tiempo y las circunstancias han convertido en inmortales. Todos eran y siguen siendo relatos que admitían, ya desde su origen, dos lecturas paralelas: la de quien se adentraba en sus páginas por el puro placer del planteamiento, nudo y desenlace —motivo más que sobrado para leer una buena novela—, y la de quien descubría en ellas otros elementos, unas claves ocultas que daban profundidad y valor social o intelectual a lo que, en apariencia, y a menudo hasta en la misma intención del autor, sólo era un elemental divertimento de masas.

Bajo ese punto de vista, y en mi opinión, el caso de Víctor Hugo es cuando menos singular, pues fue él quien logró por primera vez dotar al género folletinesco de un nuevo espesor, una original densidad, haciendo así posible una mirada distinta, quizá también oscura, preñada de talento e historia, sobre los hechos y los personajes. Un nuevo punto de vista de autor, a disposición del lector, que vino a dar mayor fuerza narrativa a un género de novela que acabó superando a los *best-seller* más comunes del momento, simbolizados en las novelas escritas por el autor entonces de moda, el escocés Walter Scott.

En el mundo del niño lector que fui, bien preparado el terreno por el Dumas de *Los tres mosqueteros*, Walter Scott era todavía el rey del género histórico, o uno de los más grandes. Inevitablemente, *El talismán*, *Quintín Durward* o *El paje de María Estuardo* dejaron en mí una huella perdurable. Sin embargo, como les ocurrió a los lectores de su época, mi encuentro con Víctor Hugo cambió muchas cosas, porque me quedé impresionado, seducido hasta el estremecimiento, por aquel territorio turbio, poblado de contradictoria y cruel humanidad, donde ya se presentía el germen de *Los Miserables* que leería sólo un poco más tarde.

Más adelante, con el tiempo y la madurez lectora, fui completando las piezas, aclarando las causas de aquella seducción: el joven Víctor Hugo, que acababa de triunfar en el mundo de las letras francesas con su obra de teatro *Hernani*, había recibido por parte de su editor el encargo de escribir una historia medieval «a la manera de Walter Scott». Pero el talento, que a veces va más allá de los compromisos, se impuso a todo. El francés no se limitó a emular al escocés, sino que recogió el testigo y mejoró, elevando a categoría de clásico con hondura psicológica, el gran folletín de su tiempo.

Para un joven lector de novela histórica y de aventuras como en aquel tiempo aún era yo —Defoe, Scott y tantos otros—, *Nuestra Señora de París* fue un descubrimiento asombroso. La parte siniestra, sombría, de los personajes creados por Víctor Hugo nunca la había advertido en los de Walter Scott, al que siempre consideré más superficial, más antiguo, más descriptivo, a la manera del cine de aventuras de Hollywood, incluyendo casi siempre, como aquél, un ineludible y casi canónico final feliz. En cambio, el joven Hugo no se limitó a describir con maestría un mundo, sino que lo pobló de caracteres tratados en profundidad, con una sucesión de personajes trágicos, dramáticos, complejos. Absolutamente humanos.

Tal vez por todo eso, por la impresión que en su momento el libro me provocó, de su lectura me quedó una precoz desconfianza respecto de ciertos impulsos populares poco fiables hacia las masas movidas por pasiones fáciles de manipular mediante el cálculo o la maldad. El otro sentimiento tras la primera lectura fue una profunda melancolía, acorde con el destino trágico de sus protagonistas. Recuerdo mi amarga compasión por Quasimodo y, por primera vez en mi vida, una incómoda turbación sobre los efectos del poder eclesiástico y sobre quienes lo ejercían. Como lector razonablemente avezado, ya me las había visto con el cardenal Richelieu, naturalmente; pero aquel espléndido personaje dumasiano era más político que religioso, y desde el principio entendí que el título de cardenal era relativo, menos propio de la santidad que del ejercicio del poder. Sin embargo, el Frollo de Notre Dame sí era un sacerdote de verdad, y para un niño a principios de los años 60, educado en una familia y un colegio religiosos, en el ambiente propio de aquella España, el descubrimiento de ciertas perversiones en un supuesto hombre de Dios supuso, por lo menos, una experiencia chocante. Turbadora y crítica.

Pero aún hubo más. El impacto de ese folletín, de esa historia, no acabó para mí con aquella primera lectura voraz. Como siempre ocurre con los clásicos, la novela de Víctor Hugo siguió interpelándome a medida que el mundo se extendía ante mí invitándome a descubrirlo. En el verano de 1966, fascinado por el enigmático Fulcanelli —*El misterio de las catedrales* fue para mí un complemento fascinante a la lectura de *Nuestra Señora de París*—, viajé a Francia para hacer el recorrido de las catedrales góticas; curiosamente el mismo año en el que el novelista inglés Ken Follet asegura haber visitado por primera vez París y Notre Dame, y me gusta pensar que tal vez los dos nos cruzamos, sin conocernos todavía, bajo aquella prodigiosa sinfonía de piedra. Supongo que, en

aquel momento, tanto para él como para mí, ambos en plena adolescencia, la arquitectura se alzaba como un misterioso y sorprendente complemento de otras cosas que tenían que ver con la aventura de mochila, amigos, trenes y chicas.

Nuestra Señora de París, conocida en el mundo anglosajón como *El jorobado de Notre Dame* —título que terminó calando en el cine y el imaginario popular, de ahí la decisión de titular así esta edición revisada—, abrió por tanto, también, una vía estética en mi imaginación. Me gustaba pensar que los arbotantes, por ejemplo, estaban allí para que las catedrales, llevadas por la tensión arquitectónica de sus columnas y ojivas elevadas hacia el cielo, no estallasen por arriba como un volcán. Ése y otros pensamientos derivaron, con el tiempo, hacia un modo de entender las iglesias a la manera de Hugo y también de Fulcanelli: como la escritura pétrea de un enigma. Y, de hecho, puedo confesar —nunca antes hablé de ello, o al menos ahora no lo recuerdo— que hace mucho tiempo empecé una narración inconclusa sobre enigmas e iglesias, y que más tarde, de alguna manera, esa idea suscitó *La piel del tambor*, donde una iglesia esconde un secreto y mata para defenderse. Así, la imaginaria iglesia sevillana de mi novela, Santa María de las Lágrimas, no es desde luego una catedral gótica, pero la impronta de Víctor Hugo, su eco lejano, sin duda sigue latiendo en algún lugar de sus páginas.

Por todo esto y algunas cosas más, estoy convencido de que leer hoy *El jorobado de Notre Dame*, novela escrita hace doscientos años, es un ejercicio absoluto de modernidad, pues en ella aparecen por primera vez representados una serie de elementos literarios que posteriormente se repetirían hasta el estereotipo y más allá: la arquitectura enigmática, los personajes perversos, el amor triste, el pasado magnífico de una ciudad con memoria y monumentos hermosos que se derrumban —o incendian— bajo la desmemoria y el vendaval de

los nuevos tiempos. Y, por supuesto, el amor desesperanzado, trágico, magnífico, entre la Bella y la Bestia. Creo, o más bien tengo esa íntima certeza, que para todo lector es un ejercicio útil, esclarecedor, incluso nutritivo, retroceder de vez en cuando y beber de las fuentes originales. Sobre todo cuando, como en este caso, se hace en una copa tan hermosa.

Hace algunos años que el autor de este libro, estando de visita o, más bien, escudriñando en Notre Dame, encontró en un oscuro rincón de una de las torres la siguiente palabra grabada a mano en el muro:

ἌΝΑΓΚΗ¹

Esas mayúsculas griegas, negras de puro antiguas y profundamente entalladas en la piedra, esos detalles propios de la caligrafía gótica, patentes en su forma y en su disposición, como para revelar que era una mano de la Edad Media la que las había escrito, y, sobre todo, el sentido lúgubre y fatal que encierran causaron en él una viva impresión.

Se preguntó y trató de adivinar qué alma en pena podría ser la que no había querido abandonar este mundo sin dejar aquel estigma de crimen o de desgracia en la frente de la vieja iglesia.

Después han enlucido o raspado (cualquiera sabe) el muro, y la inscripción ha desaparecido. Pues eso es lo que se ha venido haciendo desde hace más de doscientos años con las maravillosas iglesias medievales. Las mutilaciones han llegado de todas partes, de dentro y de fuera. El cura las enluce, el

1 «Fatalidad», en griego. (*N. del T.*)

arquitecto descubre la piedra y la alisa. Luego llega el pueblo y las derriba.

De manera que, aparte del frágil recuerdo que el autor le dedica, no queda nada hoy de la misteriosa palabra grabada en la oscura torre de Notre Dame, nada del destino desconocido que ella resumía de modo tan melancólico. El hombre que grabó esa palabra en la piedra desapareció hace varios siglos, la palabra desapareció a su vez del muro de la iglesia y la propia iglesia desaparecerá, quizá bien pronto, de la faz de la tierra.

Sobre esa palabra se ha construido este libro.

Febrero de 1831

NOTA AÑADIDA A LA EDICIÓN DEFINITIVA (1832)

Se ha anunciado por error que esta edición iba a ser aumentada con varios capítulos «nuevos». Habría que decir «inéditos». En efecto, si por nuevos se entiende que acaban de escribirse, los capítulos añadidos no son nuevos. Se escribieron al mismo tiempo que el resto de la obra, datan de la misma época y proceden de la misma idea; siempre han formado parte del manuscrito de *El jorobado de Notre Dame*. Y aún hay más: el autor no comprendería que se añadieran *a posteriori* nuevos desarrollos a una obra de esta naturaleza. La voluntad aquí no cuenta. Una novela, cree el autor, nace, de alguna manera necesaria, con todos sus capítulos, como nace un drama con todas sus escenas. No piensen que haya nada de arbitrario en el número de partes que componen ese todo, ese misterioso microcosmos que llaman drama o novela. Los injertos y las soldaduras prenden mal en obras de esta naturaleza, que brotan de un único impulso y deben permanecer tal cual. Una vez terminada la cosa, no hay que volverse atrás ni nada que retocar. Una vez publicado el libro, una vez que el sexo de la obra, viril o no, ha sido reconocido y proclamado, una vez que la criatura ha lanzado el primer grito, ya ha nacido, ahí está, ni el padre ni la madre tienen ya nada que hacer, pertenece al aire, al sol, déjenlo vivir o morir como es. ¿Le ha salido mal el libro? Mala suerte. No añada capítulos a una obra fallida. ¿Que está incompleto? Haberlo engendrado comple-

to. ¿Que su árbol está lleno de nudos? No conseguirá alisarlo. ¿Su novela está tísica? No le devolverá el aliento que le falta. ¿Su drama cojea? Hágame caso, no le ponga una pata de palo.

El autor tiene especial interés en que el público sepa que los tres capítulos añadidos no han sido expresamente escritos para esta reimpresión. Si no se han publicado en las anteriores ediciones del libro, es por una razón muy simple: cuando *El jorobado de Notre Dame* se estaba imprimiendo por primera vez, la carpeta que los contenía se perdió. Era necesario reescribirlos o pasarse sin ellos. El autor consideró que los dos únicos capítulos que, por su extensión, habrían tenido alguna importancia trataban de arte y de historia, y no afectaban al fondo del drama y la novela, y que, por otra parte, el público no repararía en su desaparición; sólo él, el autor, estaría en el secreto de aquella laguna. Decidió seguir adelante. Y, además, preciso es confesarlo, su pereza retrocedió ante la tarea de rehacer los tres capítulos perdidos. Le habría parecido más fácil escribir de nuevo toda la novela.

Hoy los capítulos perdidos han aparecido y el autor aprovecha la primera ocasión para incluirlos. Por fin, la obra está completa, como el autor la había concebido, tal y como la había escrito, buena o mala, durable o frágil, pero tal y como él la quiere.

Estos nuevos capítulos tendrán poco valor a los ojos de las personas, por otro lado, muy juiciosas, que no buscan en *El jorobado de Notre Dame* otra cosa que el drama y la trama novelesca. Pero quizás haya otros lectores que no encuentren superfluo estudiar las ideas estéticas y filosóficas ocultas en el libro, y hayan querido, al leer *El jorobado de Notre Dame*, complacerse en descubrir bajo la novela algo más que la novela y en seguir —que se nos perdonen estas expresiones algo ambiciosas— el sistema del historiador y el propósito del artista a través de la creación concebida desde un principio por el poeta.

Por estos lectores, sobre todo, se ha completado *El jorobado de Notre Dame* con los capítulos añadidos, siempre que admitamos que valga la pena completarla.

El autor expresa y desarrolla, en uno de esos capítulos que versan sobre la decadencia actual de la arquitectura y sobre la muerte —hoy casi inevitable, según él— de este arte rey, una opinión desgraciadamente muy enraizada en él y muy pensada. Pero siente la necesidad de decir que desea fervientemente que el porvenir le desmienta algún día. Sabe que el arte, en todas sus formas, puede esperarlo todo de las nuevas generaciones, de las que se oye brotar en nuestros talleres el genio todavía en germen. El grano está en el surco, la cosecha será seguramente hermosa. Sólo teme, y se verá por qué en el segundo tomo de esta edición, que la savia se retire de este viejo suelo de la arquitectura, que ha sido durante tantos siglos el mejor terreno para el arte.

Hay, sin embargo, hoy en los artistas jóvenes tanta vida, tanta potencia y, por así decir, tanta predestinación que, sobre todo en nuestras escuelas de arquitectura, los profesores, que hoy en día son detestables, consiguen, no sólo sin que lo sepan, sino muy a pesar de su incompetencia, alumnos excelentes; todo lo contrario que el alfarero del que hablaba Horacio, que pretendía ánforas y producía ollas. *Currit rota, urceus exit.*¹

Pero, en cualquier caso, sea cual sea el futuro de la arquitectura, cualquiera que sea la forma en que nuestros jóvenes arquitectos resuelvan la cuestión de su arte, conservemos los monumentos antiguos a la espera de los nuevos. Infundamos en la nación, si ello es posible, el amor por la arquitectura na-

1 «Corre la rueda, sale una olla». Víctor Hugo condensa los versos 21 y 22 del *Arte Poética* de Horacio, en los que critica a los escritores (alfareros) que, tras preámbulos serios que prometen mucho (un ánfora), logran algo bien distinto (una olla). (*N. del T.*)

cional. Ése es uno de los objetivos principales del autor de este libro; ése es uno de los objetivos principales de su vida.

Quizás haya podido *El jorobado de Notre Dame* abrir algunas perspectivas verdaderas sobre el arte medieval, ese arte maravilloso desconocido hasta el presente por unos y, lo que todavía es peor, menospreciado por otros. Pero el autor no considera, ni mucho menos, cumplida la tarea que voluntariamente se ha impuesto. Ha defendido en más de una ocasión la causa de nuestra vieja arquitectura, ha denunciado en voz alta muchas profanaciones, demoliciones e impiedades. No se cansará. Se ha comprometido a volver a menudo sobre este asunto, y volverá. Será tan incansable en la defensa de nuestros edificios históricos, como encarnizados son los iconoclastas de escuelas y academias en atacarlos. Pues es desolador ver en qué manos ha caído la arquitectura medieval y la forma en que los amasadores de yeso tratan ahora la ruina de este gran arte. Es incluso una vergüenza para nosotros, hombres inteligentes que vemos cómo actúan, y nos limitamos a abuchearlos. Y no hablamos sólo de lo que sucede en provincias, sino de lo que ocurre en París, delante de nuestra puerta, bajo nuestras ventanas, en la gran ciudad, la ciudad ilustrada, la ciudad de la prensa, de la palabra, del pensamiento. No podemos resistirnos a señalar, para terminar esta nota, algunos de esos actos vandálicos que todos los días se proyectan, se debaten, se comienzan, se continúan y se llevan tranquilamente a cabo ante nuestros ojos, ante los del público artista de París y ante la crítica, a la que semejante audacia desconcierta.

Se acaba de demoler el arzobispado, un edificio de dudoso gusto; no es mucho el mal causado; pero, al mismo tiempo, se ha echado abajo el obispado, raro vestigio del siglo XIV que el arquitecto demolidor no ha sabido distinguir del resto. Con la cizaña ha arrancado la espiga: lo mismo da. Se habla de deruir la admirable capilla de Vincennes para hacer con sus pie-

dras no sé qué fortificación para Daumesnil, de la que ninguna necesidad había. Mientras que, sin reparar en gastos, se restaura el palacio Borbón, esa barraca, se deja que los vientos equinocciales arruinen las magníficas vidrieras de la Sainte-Chapelle. Hay, desde hace varios días, un andamio en la torre Saint Jacques de la Boucherie; cualquier mañana entrará la piqueta. Se ha encontrado un albañil para construir una casita blanca entre las venerables torres del Palacio de Justicia, y otro para castrar Saint-Germain-des-Prés, la abadía feudal con tres campanarios. Se encontrará otro, no lo duden, para echar abajo Saint Germain l'Auxerrois. Todos esos albañiles se creen arquitectos, están pagados por la prefectura o con cargo a los *menus plaisirs*,¹ y visten ropaje verde. Todo el daño que el mal gusto puede hacerle al verdadero gusto, ellos lo hacen. En estos momentos, ¡deplorable espectáculo!, uno de ellos se encarga de las Tullerías, otro da una cuchillada en el rostro a Philibert Delorme, y no es uno de los menores escándalos de nuestro tiempo el ver con qué desfachatez la pesada arquitectura de este albañil se extiende, mal que bien, todo a través de una de las más delicadas fachadas renacentistas.

París, 20 de octubre de 1832

1 Presupuesto para gastos que no entraban entre los ordinarios de la casa real francesa y que permitían al rey hacerlos fuera del presupuesto.

LIBRO PRIMERO

CAPÍTULO I

LA GRAN SALA

Hace hoy trescientos cuarenta y ocho años, seis meses y diecinueve días que los parisinos se despertaron al fragor de todas las campanas lanzadas al vuelo en el triple recinto de la Cité, la Universidad y la Villa.

No es, sin embargo, ese 6 de enero de 1482 un día del que la historia haya guardado recuerdo. Nada había de notable en el acontecimiento que agitaba de aquella manera y tan de mañana las campanas y a la burguesía de París. No se trataba de un asalto de picardos o borgoñones, ni de un relicario sacado en procesión, ni de una revuelta de estudiantes en la viña de Laas,¹ ni de que entrara el así llamado «nuestro muy temido señor el rey», y ni siquiera de un buen ahorcamiento de ladrones y ladronas en la justicia de París. Tampoco la llegada inopinada, tan frecuente en el siglo xv, de una embajada engalanada y empenachada. Hacía apenas dos días que la última cabalgata de este género, la de los embajadores flamencos encargados de cerrar el matrimonio entre el delfín y Margarita de Flandes, había hecho su entrada en París, con gran disgusto del cardenal de Borbón, quien, por agradar al rey, había tenido que poner buena cara a toda aquella rús-

1 Terreno cubierto de viñas que fue objeto de disputa entre la Universidad y la abadía vecina de Saint-Germain-des-Prés. (*N. del T.*)

tica tropa de burgomaestres flamencos y obsequiarlos, en su palacete de Borbón, con una «muy bella moralidad, sátira y farsa», mientras, a la puerta, una lluvia inclemente empapaba sus magníficos tapices.

Lo que el 6 de enero «ponía en movimiento al populacho de París», como dice Jehan de Troyes, eran dos solemnidades unidas desde tiempo inmemorial: el día de Reyes y la Fiesta de los Locos.

Ese día era obligado hacer una gran hoguera festiva en la Grève, plantar un mayo en la capilla de Braque y representar un misterio en el Palacio de Justicia. La víspera, los criados del preboste,¹ vestidos con largas casacas de camelote violeta y con grandes cruces blancas sobre el pecho, habían lanzado el pregón a toque de trompeta en todas las encrucijadas.

De manera que, desde muy temprano y de todas partes, la multitud de burgueses y burguesas se encaminaba, tras cerrar los comercios y las casas, hacia uno de los tres lugares mencionados. Todos habían elegido destino: la hoguera, el mayo o el misterio, según sus gustos. Hay que decir, en elogio del antiguo buen sentido de los curiosos de París, que la mayoría iba hacia la hoguera, muy conveniente en invierno, o hacia el misterio, que se representaba en la gran sala del palacio,² bien cubierta y cerrada, dejando al pobre mayo, mal florecido y completamente solo, tiritar en el cementerio de la capilla de Braque bajo el cielo invernal del mes de enero.

El pueblo fluía sobre todo hacia las avenidas del Palacio de Justicia, porque se sabía que los embajadores flamen-

1 En la Francia de la Edad Media, oficial civil o judicial investido de autoridad civil, militar y jurisdiccional. Tenía competencia para juzgar en primera instancia. (*N. del T.*)

2 Se trata del Palacio Real, residencia de la corona francesa entre los siglos x y xiv. El vasto complejo incluía la Conciergerie, la Sainte Chapelle, que se conservan, y el Palacio de Justicia, reconstruido varias veces. (*N. del T.*)

cos, llegados la antevíspera, iban a asistir a la representación del misterio y a la elección del Papa de los locos, que se iba a celebrar igualmente en la gran sala.

No era fácil aquel día entrar en dicha sala, reputada, sin embargo, como el recinto cubierto más grande del mundo (verdad es que Sauval no había medido todavía la gran sala del castillo de Montargis). La plaza del palacio, abarrotada de gente, ofrecía a los curiosos que miraban desde las ventanas el aspecto de un mar en el que cinco o seis calles, como otros tantos ríos en su desembocadura, vomitaban a cada instante cabezas a raudales. Las crecientes avalanchas de aquella multitud chocaban con las esquinas de las casas que sobresalían, aquí y allá, como arrecifes en la dársena irregular de la plaza.

En el centro de la ancha fachada gótica¹ del palacio, la gran escalera, por la que una doble corriente subía y bajaba sin descanso, y que, después de dividirse en dos en el rellano intermedio, se expandía en oleadas por las dos pendientes laterales, esa gran escalera, digo, vertía incesantemente en la plaza como una cascada en un lago.

Los gritos, las risas y el trepidar de aquellos miles de pies producían gran clamor y ruido. De vez en cuando, el clamor y el ruido redoblaban, la corriente de toda aquella multitud hacia la gran escalera retrocedía, se agitaba, se arremolinaba. Era por el empujón de un arquero o por las coces de un caballo del servicio de orden del prebostado, admirable servicio éste, que el prebostado ha legado a la condestabla, ésta al mariscalato, y el mariscalato a nuestra gendarmería de París.

1 El término «gótico», en el sentido en que generalmente se emplea, es perfectamente impropio, pero está absolutamente consagrado. Lo aceptamos, pues, y lo adoptamos, como todo el mundo, para caracterizar la arquitectura de la segunda mitad de la Edad Media, aquella cuyo principio es la ojiva y que sucede a la arquitectura del primer periodo, cuyo generador es el arco de medio punto. (*N. del A.*)

En las puertas, en las ventanas, en las claraboyas, sobre los tejados, hormigueaban millares de amables caras burguesas, tranquilas y honradas, mirando el palacio y al populacho, y no pidiendo otra cosa; pues muchas gentes de París se contentan con el espectáculo que dan los espectadores. Una muralla tras la cual ocurre algo es ya para nosotros una cosa muy curiosa.

Si nos fuera dado a nosotros, hombres de 1830, mezclar-nos virtualmente con estos parisinos del siglo xv y penetrar con ellos, soportando tirones, empujones y codazos, en aquella enorme sala del palacio, tan estrecha aquel 6 de enero de 1482, no encontraríamos el espectáculo falto de interés y encanto, y no veríamos a nuestro alrededor sino cosas tan antiguas que nos parecerían completamente nuevas.

Si el lector consiente, intentaremos recuperar con la imaginación la impresión que habría experimentado al franquear con nosotros el umbral de aquella gran sala en medio de aquel gentío vestido con corpiños, casacas y cotardías.

Lo primero, al entrar, zumbidos en los oídos, deslumbramiento en la vista. Por encima de nuestras cabezas, una doble bóveda ojival artesonada con esculturas de madera, pintada de azul y sembrada de flores de lis doradas; bajo nuestros pies, un pavimento con losas blancas y negras de mármol alternas. A algunos pasos, un enorme pilar, después otro y otro... En total, siete pilares a lo largo de la sala sosteniendo en su centro los arranques de la doble bóveda. Alrededor de los cuatro primeros pilares, tiendas de comercio deslumbrantes de vidrios y oropeles; alrededor de las tres últimas, bancos de madera de roble, gastados y pulidos por las calzas de los litigantes y las togas de los abogados. Rodeando la sala, a lo largo del alto muro, entre las puertas, entre las ventanas, entre los pilares, la interminable fila de estatuas de todos los reyes desde Faramundo: los reyes indolentes, con los brazos caídos y los ojos bajos; los reyes valientes y batalladores, con la cabeza y los brazos altivamente levanta-

dos al cielo. Además, en las largas ventanas ojivales, vitrales de mil colores; en las amplias salidas de la sala, puertas finamente labradas; y el conjunto: bóveda, pilares, paredes, chambranas, artesonados, puertas, estatuas, todo coloreado de arriba abajo con una espléndida pintura azul y oro que, un poco desvaída en la época en que la vemos, había casi enteramente desaparecido completamente bajo el polvo y las telarañas en el año de gracia de 1549, cuando Du Breil la admiraba todavía por tradición.

Imaginemos ahora aquella inmensa sala alargada, iluminada por la pálida claridad de un día de enero, invadida por una multitud abigarrada y ruidosa deambulando a lo largo de las paredes y girando alrededor de los siete pilares, y tendremos ya, aunque difusa, una idea del cuadro de conjunto cuyos curiosos detalles vamos a intentar precisar.

Cierto es que, si Ravailac no hubiera asesinado a Enrique IV, no habría habido documentos del proceso de Ravailac en los archivos del Palacio de Justicia; ni cómplices suyos interesados en hacer desaparecer dichos documentos; por consiguiente, tampoco incendiarios obligados, a falta de mejor procedimiento, a quemar los archivos para destruir las pruebas y a incendiar el Palacio de Justicia para quemar los archivos; en consecuencia, no habríamos padecido el incendio de 1618. El viejo palacio seguiría en pie y yo podría decir al lector: vaya a verlo. Y los dos estaríamos dispensados, yo de hacerlo y él de leer una descripción detallada, lo cual prueba esta nueva verdad: que los grandes acontecimientos arrastran consigo una serie de imprevisibles consecuencias.

Cierto es que bien podría ser que Ravailac no hubiera tenido cómplices y que, de haberlos tenido, sus cómplices no participaran en el incendio de 1618. Hay otras explicaciones del incendio muy plausibles. En primer lugar, la gran estrella ardiente de la anchura de un pie y la altura de un codo que cayó sobre el palacio el 7 de marzo después de medianoche. En segundo lugar, la cuarteta de Théophile:

Sin duda fue una triste gracia
cuando en París la señora Justicia
prendió fuego a su palacio¹
por haberse pasado de especias.

Independientemente de lo que se piense de esta triple explicación, política, física o poética, del incendio del Palacio de Justicia en 1618, lo cierto es que, desgraciadamente, el incendio se produjo. Bien poco queda hoy, por culpa de aquella catástrofe, por culpa sobre todo de las sucesivas restauraciones, de aquella primera residencia de los reyes de Francia, de aquel antepasado del Louvre, tan viejo ya en tiempos de Felipe el Hermoso que se buscaban en él restos de los magníficos edificios levantados por el rey Roberto y descritos por Helgaldó. Casi todo ha desaparecido. ¿Qué ha sido del dormitorio de la cancellería en el que san Luis «consumó su matrimonio»? ¿Y del jardín en que impartía justicia, «vestido con una túnica de camelote, un jubón de tirtaña sin mangas, un sobretodo de cendal negro, echado sobre alfombras en compañía de Joinville»? ¿Dónde está la habitación de Segismundo, la de Carlos IV, la de Juan sin Tierra? ¿Dónde la escalera desde la que Carlos VI promulgó su edicto de gracia? ¿Dónde la losa sobre la que Marcel degolló, en presencia del delfín, a Robert de Clermont y al mariscal de Champagne? ¿Dónde está el portillo en el que se rasgaron las bulas del antipapa Benedicto y de donde se volvieron los que las habían llevado, cubiertos de ridículo con capas y mitras y retractándose públicamente por todo París? ¿Y la gran sala con sus dorados, sus azules, sus ojivas, sus estatuas, sus pilares y su

1 Era costumbre que los litigantes que ganaban un proceso regalaran a los jueces peladillas, dulces y otros alimentos a los que llamaban «especias». La ambigüedad en francés se debe a que *palais* se puede traducir tanto por «paladar» como por «palacio». (N. del T.)

inmensa bóveda ornada con esculturas de diferentes colores? ¿Y la habitación dorada? ¿Y el león de piedra delante de la puerta, arrodillado, la cabeza baja, el rabo entre las piernas, igual que los leones del trono de Salomón, como corresponde a la fuerza ante la justicia? ¿Y las hermosas puertas? ¿Y los bellos vitrales? ¿Y los herrajes tallados que asombraban a Biscornette? ¿Y los delicados trabajos de ebanistería de Du Hancy...? ¿Qué ha hecho el tiempo, qué han hecho los hombres de todas esas maravillas? ¿Qué se nos ha dado a cambio de todo eso, de toda esa historia gala, de todo ese arte gótico? En lo que se refiere al arte, las pesadas cimbras rebajadas del señor de Brosse, ese torpe arquitecto del portal de Saint Gravais; y, en cuanto a la historia, tenemos los recuerdos locuaces del grueso pilar, en el que todavía resuenan los comadreo de los Patrus.¹

No es gran cosa. Volvamos a la verdadera gran sala del verdadero viejo palacio.

Uno de los dos extremos de aquel gigantesco paralelogramo estaba ocupado por la famosa mesa de mármol, tan larga, tan ancha y de tanto espesor que nunca se había visto, dicen los viejos registros en un estilo que habría hecho las delicias de Gargantúa, «semejante tajada de mármol en el mundo»; el otro, por una capilla en la que Luis XI se había hecho esculpir de rodillas delante de la Virgen y adonde había ordenado llevar, sin que le importara dejar vacías dos hornacinas en la hilera de estatuas reales, la de Carlomagno y la de san Luis, dos santos que él suponía muy acreditados en el cielo como reyes de Francia. La capilla, todavía reciente, construida apenas seis años antes, era toda ella de ese gusto encantador: arquitectura delicada, escultura maravillosa, fina y profundamente

1 Los pilares eran todos iguales, pero había uno que era lugar de cita de personajes relevantes, entre ellos los Patrus, y que se conocía como «pilar grueso». (*N. del T.*)

cincelada, que marca entre nosotros el fin de la era gótica y se perpetúa hasta mediados del siglo XVI en las fantasías feéricas del Renacimiento. El pequeño rosetón calado que se abre por encima del pórtico era, en particular, una obra maestra de sutileza y gracia. Parecía una estrella de encaje.

En medio de la sala, enfrente de la gran puerta, se había levantado, adosado al muro, un estrado tapizado con un brocado dorado para los embajadores flamencos y demás grandes personajes invitados a la representación del misterio. Como entrada privada para acceder al estrado, se había habilitado una ventana del pasillo de la habitación dorada.

Según la costumbre, el misterio se debía representar sobre la mesa de mármol. Aquella misma mañana había sido preparada para ello. El rico tablero de mármol, todo rayado por los tacones de la curia, soportaba una gran jaula de madera bastante alta cuya tapa superior, visible desde toda la sala, debía servir de escenario, y cuyo interior, oculto por tapices, hacía de vestuario para los actores de la pieza. Una escalera ingenuamente colocada en el exterior servía de comunicación entre el vestuario y el escenario, y prestaba sus rígidos peldaños tanto a las entradas como a las salidas de escena. Por imprevistos que fueran, no había personajes ni peripecias ni golpes de efecto que no se vieran obligados a subir por aquella escalera. ¡Inocente y venerable infancia del arte y de la tramoya!

Cuatro alguaciles del *bailli*¹ del palacio, vigilantes obligados de todos los placeres del pueblo tanto en días de fiesta como

1 En la Francia de la Edad Media, representante del rey o de un señor en una circunscripción donde ejerce por delegación el poder administrativo y militar, y, sobre todo, el judicial, ya sea en primera instancia o como juez de apelación de cargos inferiores, como el preboste. En Castilla y Navarra, lo más parecido a este cargo en la Edad Media podría ser el de merino, y en Aragón, el de baile, aunque su poder se reducía al judicial. Lo traducimos en adelante como «baile». En el París de 1482, había doce bailes reales, entre ellos el del Palacio Real. (*N. del T.*)

de ejecuciones, se mantenían de pie en las cuatro esquinas de la mesa de mármol.

La función debía comenzar tras la última campanada del mediodía en el reloj del palacio; muy tarde, sin duda, para una representación teatral, pero había sido necesario tener en cuenta a los embajadores.

Ahora bien, toda aquella multitud esperaba desde por la mañana. Buena parte de aquellos honrados curiosos tiritaban desde el amanecer delante de la gran escalinata del palacio. Algunos decían haber pasado la noche atravesados ante la gran puerta para estar seguros de entrar los primeros. El gentío formaba una masa cada vez más compacta y, como las aguas que sobrepasan su nivel, comenzaba a subir por los muros, a amontonarse alrededor de los pilares, a desparramarse por los entablamentos, por las cornisas, por los alféizares de las ventanas, por los salientes de la arquitectura, por los relieves de las esculturas. El malestar, la impaciencia, el cansancio, la libertad de un día de libertinaje y exaltación, las disputas que estallaban por cualquier cosa, un codazo o un pisotón de un calzado herrado, la fatiga de una larga espera daban ya, mucho antes de la llegada de los embajadores, un carácter agrio y amargo al clamor de aquella gente encerrada, encajonada, prensada, pisoteada, ahogada. No se oía otra cosa que no fueran quejas e imprecaciones contra los flamencos, el presidente de los comerciantes, el cardenal de Borbón, el baile del palacio, la señora Margarita de Austria, los alguaciles de la porra, el frío, el calor, el mal tiempo, el obispo de París, el Papa de los locos, los pilares, las estatuas, aquella puerta cerrada, esta ventana abierta. Todo ello para mayor diversión de las bandas de estudiantes y de lacayos diseminados entre la multitud, que añadían a todo aquel descontento sus chanzas y sus maldades, y espoleaban el mal humor general, por así decir, con sus alfilerazos.